

groupe littéraire sous l'empire (1861) est cité p. 261, aurait peut-être mérité une attention plus grande. (R. JALABERT)

L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, A. M. SCAIOLA (dir.), *Non solo Madame Bovary. Flaubert e i suoi personaggi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 32.

Lire Flaubert à travers ses personnages, analysés en tant que noyau génératif de l'invention romanesque flaubertienne : telle était l'heureuse suggestion lancée à ses disciples et amis par Massimo Colesanti lors d'une rencontre à Rome, peu de mois avant sa disparition, en 2016. En relisant les *Mémoires* et la *Correspondance* du comte Giuseppe Primoli (1851-1927), neveu de la princesse Mathilde, Ludovica Cirrincione d'Amelio restitue le portrait du premier « personnage » flaubertien, c'est-à-dire Flaubert lui-même. À partir de 1867, le jeune Primoli fit de longs séjours à Saint-Gratien chez sa tante, qui lui permirent d'observer de près nombre d'écrivains, parmi lesquels un Flaubert déjà célèbre dont il souligne à plusieurs reprises l'allure de « collégien timide » face à la princesse ainsi que ses talents reconnus de grand liseur, « déclamant, chantant ses œuvres [...] c'est Frédéric Lemaître jouant son drame du boulevard » (p. 9). Il ne s'agit là que des souvenirs d'un tout jeune aristocrate italien, capable cependant de faire revivre en quelques traits une atmosphère à jamais perdue et de reconnaître les qualités et les défauts de l'entourage de la prin-

cesse où domine la personnalité de Flaubert. Avec l'essai de Pierre-Marc De Biasi sur Emma Bovary – « un personnage animé par une passion dans laquelle on reconnaîtra une vérité collective » (p. 15) –, le volume entre de plein droit dans le panthéon flaubertien. Le désespoir existentiel d'Emma – cette icône de « la fémininité comme figure fatale du manque » (p. 22) –, est ici observé par le biais de sa dépendance à l'égard des stéréotypes liés à l'univers de la consommation et du confort. « Flaubert est le premier romancier », écrit De Biasi, « à montrer que l'on peut mourir de ne pas jouir du superflu » (p. 17). Véritable mythe moderne de la déroute de toute femme « en manque de... », l'obsession/aliénation d'Emma envers la marchandise – une maladie qui la conduira à offrir son corps comme monnaie d'échange –, fait de ce personnage si fortement ancré dans le XIX^e siècle l'anticipation d'une héroïne du XX^e siècle qui n'a rien perdu de son actualité : la pe-requienne Sylvie, l'héroïne des *Choses*. À partir des neuf adaptations pour le cinéma de *Madame Bovary* – du film de Jean Renoir en 1933 jusqu'à celui de Sophie Barthes en 2014 –, Gabriele Anacleto se focalise sur deux réalisations – *Cnac u coxpanu* (*Sauve et garde bien*, 1989) d'Alexandr Sokurov et *Madame Bovary* (1991) de Claude Chabrol –, la première étant plutôt une réécriture fortement formalisée alors que la seconde s'applique à ne pas briser le pacte de fidélité avec le texte flaubertien. « Comment bâtir un personnage dont on ne sait rien ? », se demande Pietro Toffano dans le titre

de son essai, centré sur le “mystère Salammbô”, la carthaginoise à l'apparence sacrée et à l'opacité troublante dont le silence et l'absence d'épaisseur psychologique sont en partie démentis par son soudain désir, exprimé à haute voix, de ne faire qu'un avec la nature – « Je voudrais me perdre dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres, sortir de mon corps... » : un aveu qui fait de Salammbô l'émanation inattendue des plus intimes épanchements flaubertiens, tels que sa *Correspondance* nous les a légués. De même, grâce à l'analyse de Bertrand Marchal, une autre créature aux origines légendaires – la danseuse Salomé dans *Hérodiade* –, parvient à retrouver sa matrice flaubertienne au sens propre : en fait, pendant le voyage de l'écrivain en Orient, de nombreux souvenirs personnels se révèlent hantés par l'image sensuelle de la “danseuse” dont Salomé constituerait l'amalgame, l'incarnation ultime – bref, le « personnage de synthèse » (p. 87). Toutefois, de telles définitions ne concernent pas seulement la cruelle Salomé : elles conviendraient aussi bien au personnage de Madame Arnoux, ce mélange inextricable d'imagination et de réalité où se superposent les identités de quatre femmes connues par Flaubert dans sa jeunesse. Un scénario inédit de *l'Éducation sentimentale*, issu de la vente aux enchères des fonds Pierre Bergé en 2015 et analysé en détail par Stéphanie Dord-Crouslé, permet d'ajouter une énième brique au long travail d'accumulation accompli par Flaubert, scénario après scénario, avant de

parvenir à fixer l'image, floue et totalisante à la fois, de sa créature romanesque. Le rapport ambigu entretenu par l'écrivain avec ses personnages est de nouveau au cœur de l'enquête menée par un flaubertien de taille tel que Yvan Leclerc, qui choisit d'observer minutieusement les tâtonnements, les décisions et les réussites de l'écrivain. Depuis les œuvres de jeunesse jusqu'au *Bouvard*, en peu de pages Leclerc traque, isole et enregistre les menues oscillations qui accompagnent le travail de Flaubert, partagé entre le désir d'impersonnalité – « l'impersonnalité est le signe de la Force », écrit-il à Louise Colet en 1853 – et la tentation opposée de s'identifier en quelque sorte à ses personnages : ce qui ne manque pas de se produire là où on s'y attendrait le moins, dans *La tentation de Saint Antoine* (un texte rédigé, selon l'aveu même de l'auteur, « avec son moi tout entier ») et dans *Bouvard et Pécuchet* (« leur bêtise est la mienne et j'en crève ! » écrit un Flaubert exaspéré, qui meurt, la tête abandonnée sur la table de travail, en laissant son texte inachevé). Et Leclerc de commenter : « L'ermite, le saint, l'encyclopédiste, le copiste. [...] Chacune de ces figures est une métaphore de l'Artiste » (p. 122). Quant aux romans plus proprement « bourgeois » – *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* –, malgré la trop célèbre exclamation « Madame Bovary c'est moi ! » que Flaubert n'a jamais prononcée, les stratégies employées par l'écrivain pour « sortir de son corps », fuyant la tentation de s'identifier aux personnages, s'ouvrent dans le cas de *Bovary* à l'épreuve de

la bisexualité – ce qu’un critique acéré comme Baudelaire avait bien senti. En fait, le choix de pénétrer dans la tête et dans les rêves d’Emma apparaît, aujourd’hui plus que jamais, comme un principe technique bien sophistiqué renvoyant, suivant Leclerc, « à un cas de transgenre, ou de *transidentité*. [...] Flaubert joue donc à être une femme » il ajoute, « Mais ce jeu sérieux suppose une part féminine de personnalité réelle » (p. 116-117). Dans le cas de *l’Éducation sentimentale*, au contraire, c’est le dédoublement des deux personnages masculins – Frédéric et Deslauriers – qui vient au secours de l’auteur, tapi dans l’un ou dans l’autre, donc une fois de plus méconnaissable. Ce jeu de masques entre Flaubert et ses personnages se poursuit dans l’essai que Luca Pietromarchi consacre à la figure de la bonté par excellence – la Félicité d’*Un Cœur simple*. Conçue par Flaubert pour en faire hommage à l’esthétique « du bien, du bon, du vrai, du beau » plaidée par son amie George Sand, la servante Félicité, héroïque dans son dévouement à la famille Aubain, possède cependant, derrière sa bêtise, son regard bovin et son manque d’instruction, une attitude acritique face à la réalité qui lui permet d’aller bien au-delà des apparences : sans relativiser ni donner de jugement, elle *voit tout*, et c’est grâce à cette connaissance instinctuelle et totalisante du monde qu’elle s’éloigne du cliché de la sainteté un peu naïve, qui d’habitude l’accompagne, pour se rapprocher de la vision omnisciente propre à son auteur. Par contre, dans son roman inachevé – *Boward et Pécuchet* analysé ici par

Patrizia Oppici –, on dirait que Flaubert a voulu aplatir sa légendaire omniscience sous la presse de la bêtise incarnée par les deux bonhommes : car c’est toute la connaissance humaine qui défile devant leurs yeux avides d’apprendre ; mais à chaque fois, hélas, l’échec les attend, les humiliant jusqu’à les décider d’abandonner toute volonté de savoir pour s’adonner à la plus stérile parmi les pratiques langagières, c’est-à-dire, la copie. Par cet acte sans science ni créativité Flaubert règle ses comptes avec le détestable monde bourgeois qui l’entourait et, à plus forte raison, avec lui-même : car la bêtise, cette fois, ne renvoie qu’à elle-même. Le rideau qui s’ouvrirait sur le spectacle mouvant d’une réalité prête à devenir roman, est tombé à jamais. (F. ZANELLI QUARANTINI)

G. SAND, *Œuvres complètes*. 1846. *Isidora*, éd. A. M. Rea, Paris, Champion, 2018.

Annabelle Rea est de longue date une spécialiste renommée de Georges Sand ; elle est également l’ancienne présidente de la « George Sand Association ». Ayant consacré à *Isidora* (1846) plus d’une dizaine d’études, elle avait déjà travaillé de manière approfondie sur le manuscrit de ce roman, il était donc logique que, lors de la publication des œuvres complètes de l’écrivaine (dirigée depuis 2008 par Béatrice Didier), l’édition critique de cet ouvrage lui fût attribuée.

Isidora paraît en feuilleton entre mars et juin 1845 dans *La Revue Indépendante*, revue politico-littéraire